



"Lucrezia Floriani" de George Sand : poétique et éthique d'un anti-feuilleton

Olivier Bara

► To cite this version:

Olivier Bara. "Lucrezia Floriani" de George Sand : poétique et éthique d'un anti-feuilleton. George Sand journaliste, Presses de l'Université de Saint-Étienne, pp.219-233, 2011. hal-00909768

HAL Id: hal-00909768

<https://hal.science/hal-00909768>

Submitted on 26 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lucrezia Floriani se donne à lire, en 1846, comme une fracassante manifestation d'indépendance face aux lecteurs et aux directeurs de presse, expression littéraire d'une résolution : celle de ne plus subir, par ricochet, « la *terreur* que l'*abonné bête* inspire aux entrepreneurs de journaux¹ ». Le rêve d'une liberté conquise sur les puissances de la presse et sur les exigences du consommateur de feuilletons s'exprime en creux à travers la figure éponyme, celle de Lucrezia Floriani, actrice et dramaturge retirée précocement du théâtre et réfugiée tout au fond d'une retraite, cachée au nord de l'Italie : « [...] tout à coup elle quitta le monde et la ville, et se retira au bord du lac d'Iseo, où nous la retrouvons maintenant² » - projection de quelque nostalgie d'auteur, retour du motif obsédant de l'*isolement* dans l'œuvre sandienne (retraites, maisons désertes, couvents, autant de *chambres à soi*). Mais que conte ce roman sinon le leurre d'un tel affranchissement ? La retraite de Lucrezia est violée par l'intrusion de deux puis trois hommes ; elle se révèle, dans le corps à corps passionnel de Lucrezia et du prince Karol, monstre de jalousie possessive, mortifère.

Aussi des nuances s'imposent-elles dans l'exposé liminaire de toute hypothèse : l'*anti-feuilleton* annoncé, la rupture hautaine du contrat médiatique naîtraient certes d'un désir de ne plus frayer avec la presse, de réaffirmer le primat de l'écriture et la liberté de l'écrivain sur les rythmes imposés et les protocoles obligés du feuilleton ; par elle se réaliserait la reconquête d'une autonomie littéraire menacée par l'industrie et le commerce de la fiction. Mais l'ambiguïté voire la contradiction dans le geste de la romancière surgissent bien vite : le congé violemment donné aux lecteurs insatiables par ce roman anti-romanesque et anti-feuilletonesque masque mal une tension fondamentale car le combat est mené au sein même du journal, à l'intérieur des colonnes étroites de son rez-de-chaussée. Et Sand ne publie-t-elle pas, un an après *Lucrezia Floriani*, l'une de ses œuvres romanesques les plus échevelées, *Le Piccinino*, du 5 mai au 17 juillet 1847, dans *La Presse* ? « Oui, j'aimerais assez à faire un roman de longue haleine, maintenant que je viens d'en faire une série de courts³ » confie-t-elle à Hetzel, comme pour clore un moment critique, briser là le rêve impossible d'un roman affranchi des lecteurs actuels et s'essayer, après le *négatif*, au *positif*. Elle ajoutera : « Je crois

¹ Selon la formule employée par Sand dans une lettre à Anténor Joly au mois d'août 1845 : George Sand, *Correspondance*, édition de Georges Lubin, Garnier, 1970 (nous abrégons *Corr.*), [Nohant, vers le 13 août 1845], t. VII, p. 55.

² En l'absence (scandaleuse) d'une édition de poche qui regrouperait le diptyque formé par *Lucrezia Floriani* et *Le Château des Désertes* (deux œuvres majeures), nous citons le roman dans le volume *Vies d'artistes*, présenté par Marie-Madeleine Fragonard, Presses de la Cité, 1992, p. 702.

³ Lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant], 24 [septembre 1846], *Corr.*, t. VII, p. 484.

que je n'ai jamais fait un roman plus absurde. Sans doute il aura plus de succès que s'il était meilleur⁴ ». La succession chronologique de l'anti-feuilleton *Lucrezia* et du roman romanesque, ou *roman-roman*, *Le Piccinino* prouve que le congé donné, autour de 1846, à la presse et à son rez-de-chaussée n'est tout au plus qu'une parenthèse, une prise de distance ponctuelle, un ressourcement nécessaire, ou l'essai d'*autre chose* répondant à quelques préoccupations bien particulières.

Le jugement porté sur le roman-feuilleton est, chez Sand, fluctuant. Il ne saurait s'identifier à la dénonciation de la littérature industrielle par Sainte-Beuve, ni aux philippiques lancées à la chambre des députés par Chapuys-Montlaville⁵. Comme l'a rappelé Christine Planté dans son étude de la publication de *Consuelo* dans la *Revue indépendante*, il n'existe pas chez Sand d'hostilité *a priori* contre le feuilleton dont elle s'acquitte elle-même avec plus ou moins bonne grâce, avec la conscience toutefois « d'une impossibilité, pour la presse et la littérature, de se développer dans ces années l'une sans l'autre, et d'une extrême difficulté à développer cette alliance nécessaire au-delà des antagonismes⁶ [...] ». Elle écrit ainsi à Eugène Sue alors que la querelle du roman-feuilleton est déclenchée : « Il m'a paru que vous aviez une bonne et belle idée en commençant les *Mystères de Paris*. Je désire que vous l'ayez soutenu dans les volumes que je ne connais pas encore. » L'éloge n'est certes pas pur de toute arrière-pensée, ni exempt d'une défense personnelle lorsque Sand évoque, dans la même lettre, un « plaidoyer en faveur d'un généreux sentiment⁷ » - le fond rédimant la forme, le « plaidoyer » fût-il insensible au lecteur. Si l'on en croit ces lignes, Sand lit en outre le feuilleton en volumes et non en feuilletons dans le journal, se dérochant ainsi à la scansion imposée et au charme de la suspension régulière du fil narratif. Elle s'en explique à Auguste Nefftzer au moment de la rédaction du *Piccinino* : « [...] je ne suis pas juge de la mémoire ou de l'intérêt que les lecteurs de romans en feuilletons peuvent apporter à l'arrangement quotidien. Pour mon compte, il m'est impossible de suivre un ouvrage quelconque de cette manière, et j'attends qu'un volume soit complet pour reprendre la collection des n[umér]os⁸. » Entre ces deux lettres, le jugement de Sand sur le feuilleton se fait beaucoup plus critique, en particulier face au *Juif errant* qu'elle avoue, dans une lettre à Hetzel, être incapable de lire :

⁴ Lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant], 12 9^{bre} [1846], *Corr.*, t. VII, p. 527.

⁵ Voir *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, Ellug, 1999. Le volume s'ouvre sur l'article de Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle*, publié dans la *Revue des deux Mondes* le 1^{er} septembre 1839.

⁶ Christine Planté, « *Consuelo* dans la *Revue indépendante* », dans *Presse et Plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, sous la direction de Marie-Eve Thérénty et Alain Vaillant, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 478.

⁷ Lettre à Eugène Sue, [Paris, vers le 20 avril 1843], *Corr.*, t. VI, p. 108.

⁸ Lettre à [Auguste Nefftzer], [Nohant, 11 janvier 1847], *Corr.*, t. VII, p. 596.

« J’y fais mon possible et j’y porte toute la sympathie et la bienveillance dont je suis capable. Mais cela me tombe des mains. ». Elle avoue préférer, dans le même journal, le nouveau roman de Fenimore Cooper *Satanstoe*, œuvre d’un « talent (de second ordre si l’on veut), mais simple, naïf, bon enfant, consciencieux, cherchant le vrai, enfin un artiste de la bonne école⁹ ». La *sainte simplicité* et la pureté d’intention valent bien toute l’habileté déployée pour tenir en haleine des semaines durant le lectorat du quotidien. Plus sévères encore apparaissent ces lignes bien connues d’une lettre à Delacroix, datée du 28 septembre 1845, englobant les principaux romanciers du moment dans un même mépris esthétique et une même consternation morale :

J’ai lu du Gautier, du Dumas, du Méry, du Sue, du Soulier etc. Ah ! mon ami, quelles savates ! J’en suis consternée, et plus que cela affligée, peinée, attristée à un point que je ne pouvais prévoir et que je ne saurais dire. Quel style, quelle grossièreté, quelle emphase ridicule, quelle langue, quels caractères faux, quelle boursouffure de froide passion, de sensiblerie guindée, quelle littérature de fanfarons et de casseurs d’assiettes¹⁰ !

Eclate ici la critique fondamentale et récurrente de Sand, dirigée contre les *effets sans causes* déployés démesurément, sans conscience, au sein du feuilleton, et livrés à des lecteurs sans goût ni mémoire.

Le « moment *Lucrezia* » correspond moins à une semblable explosion rageuse qu’à la certitude qu’un revirement est imminent, que l’esthétique du feuilleton porte en elle-même le principe de sa propre destruction. Il s’agit désormais de hâter cette auto-destruction. La réception critique de *Lucrezia Floriani* montre que le roman a été lu ainsi : comme un signe avant-coureur, l’indice d’un tournant décisif dans la vie culturelle et médiatique. Le compte rendu publié dans *L’Esprit public* prédit ceci :

Une révolution ou du moins une réaction se prépare dans le roman. A voir la consommation effrayante d’incidents, d’expédients, de péripéties que faisaient les auteurs, il était clair qu’ils ne pourraient aller loin avec ce régime. Voilà déjà Georges [*sic*] Sand qui bat la chamade dans la préface de *Lucrezia Floriani*. Georges [*sic*] Sand veut qu’on en revienne à la nature et à la peinture du cœur humain, aux moyens simples, à Lesage, à Prévost, à Fielding, à Richardson, à Molière¹¹.

⁹ Lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant, mi-août 1845], *Corr.*, t. VII, p. 61-62.

¹⁰ Lettre à Eugène Delacroix, [Nohant,] 28 7^{bre} [18]45, *Corr.*, t. VII, p. 99-100.

¹¹ *L’Esprit public*, « Courrier littéraire. Roman – Histoire – Théâtre – Poésie » (N. Stab), 19 août 1846. Le roman de Sand est analysé aux côtés de *Nélida* signé Daniel Stern et de *Martin ou les Mémoires d’un enfant trouvé*

Et le critique Stab de prédire : « Nous allons donc voir, avant peu, la troupe des bateleurs défiler devant le public, emportant ses crocodiles empaillés, ses cassettes pleines d'anneaux et de billets, comme des comédiens de village après une parade. Bon voyage, messieurs ; bientôt, j'espère, les *charpentiers* dramatiques vous suivront¹² ». La même prédiction se développe sous la plume d'Eugène Maron dans la *Revue indépendante* : « Le public a aimé d'un amour sans pareil les grands romans-feuilletons, interminables et terribles, pleins de passions exagérées et d'aventures impossibles, mais je ne crains pas de dire qu'il commence à s'en lasser maintenant, et que les anciens rois du feuilleton verront bientôt tomber leur couronne¹³. » Le pari de Sand, à lire ces lignes, serait gagné, au moins du côté de la critique : faire comprendre aux lecteurs repus qu'un autre roman est possible et, selon les termes d'Eugène Maron, qu'« on peut faire lire, avec un grand succès, un roman d'analyse, sans recourir à l'attirail habituel du roman-feuilleton¹⁴ ».

Ce sentiment d'avoir atteint dans le roman comme dans le drame modernes un point de non retour se développe depuis 1843 et la campagne de presse menée en faveur de la *Lucrèce* de François Ponsard, décret de mort du drame romantique enterré par le soi-disant retour du classicisme au théâtre. Le prénom de l'héroïne sandienne, dans un roman dont le premier titre était *Lucrezia*¹⁵, inviterait-il à établir une telle continuité ? Se percevrait alors une volonté de forcer l'histoire et d'opérer dans le roman-feuilleton, avec *Lucrezia Floriani*, ce que Ponsard aurait réalisé sur la scène de l'Odéon avec *Lucrèce*¹⁶. Selon l'articulation établie en janvier 1845, dans la préface à la traduction de *Werther* par Leroux, entre roman et théâtre, l'épuisement du drame et de l'opéra romantiques à la scène préluderait à l'effondrement du roman-feuilleton dans le journal : « En vérité, nous avons tant abusé de l'imprévu, que bientôt (si ce n'est fait) l'imprévu deviendra impossible. Le lecteur s'exerce tous les jours à deviner l'issue des péripéties sans nombre où on l'enlace [...]. La musique instrumentale et vocale, l'art du comédien et du chanteur sont arrivés, comme le reste, à cette prodigalité d'effets qui

d'Eugène Sue.

¹² *Ibid.*

¹³ *Revue indépendante*, 10 août 1846, tome IV, 2^e série, III, « Critique littéraire – Revue des derniers romans-feuilletons » (Eugène Maron), p. 329.

¹⁴ *Idem*, p. 342. George Sand a assisté à la première (avec Bocage et Marie Dorval) de *Lucrèce* de Ponsard le 22 avril 1843 après avoir entendu la pièce lors d'une lecture chez Mme Marliani ; elle écrit peu après à Pierre Bocage : « Ce que je sais c'est que j'aime et admire *Lucrèce* et que c'est un bonheur pour toute âme honnête de voir enfin un beau succès mérité » ([Paris, 7 mai 1843], *Corr.*, t. VI, p. 127).

¹⁵ Le titre complet apparaît pour la première fois dans une lettre à Emmanuel Arago, le 19 juin 1846.

¹⁶ Je me permets de renvoyer à mon article « Le triomphe de *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral » dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, sous la direction de Corinne Saminadayar-Perrin, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 151-167.

émousse tout d'abord le sens de l'auditoire et qui neutralise l'effet principal¹⁷ ». Le constat est renouvelé dans l'avant-propos de *Lucrezia Floriani*, adressé à ce public contemporain « caressé », « adulé », « gâté » par les feuilletonistes et les entrepreneurs de presse ; ses exigences mènent nécessairement l'art du roman et l'imagination des romanciers à un point de rupture :

Tu les forces à un abus de moyens et à des fatigues d'imagination après lesquelles rien ne sera plus possible, à moins qu'on n'invente une nouvelle langue et qu'on ne découvre une nouvelle race d'hommes. Tu ne permets plus au talent de se ménager, et il se prodigue. Un de ces matins, il aura tout dit et sera forcé de se répéter¹⁸.

Cette analyse suppose une lecture de l'histoire fondée sur une alternance d'actions et de réactions : est inéluctable le « mouvement rétrograde » assimilé, selon une métaphore météorologique, à un « orage dans l'air qui se plombe et s'alourdit¹⁹ ». Aussi la position affichée par Sand dans son avant-propos est-elle celle d'un retrait prudent, d'une mise à l'abri protectrice, dans l'attente d'un revirement de la mode, cette fille du « génie du temps ». Au lecteur de son avant-propos, elle confie :

[...] je commence prudemment par tourner le dos au mouvement de rotation délirante qu'il t'a plu d'imprimer à la littérature. Je m'assieds au bord du chemin et je regarde passer les brigands, les traîtres, les fossoyeurs, les étrangleurs, les écorcheurs, les empoisonneurs, les cavaliers armés jusqu'aux dents, les femmes échevelées, toute la troupe sanglante et furibonde du drame moderne²⁰.

Le mot « drame » englobe ici roman et théâtre dans une même dénonciation, dénonçant les dérives du roman parallèles aux inflations visuelles et aux délires sensuels offerts par la scène moderne²¹. Cette perception dialectique de l'histoire des idées et des goûts contraint Sand à adopter momentanément, faute de pouvoir anticiper sur ce qui naîtra de la réaction, une position de repli, explicitement conservatrice et assumée comme telle : adoptant la position de l'antique gardien des traditions, le narrateur de l'avant-propos se déclare « trop vieux » pour

¹⁷ Préface à *Werther*, reprise dans *George Sand critique, 1833-1876*, sous la direction de Christine Planté, Tusson, Du Lérot, 2006, p. 297-298.

¹⁸ *Lucrezia Floriani*, éd. citée, p. 685.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.* Sur l'emploi du mot drame dans la critique sandienne, voir ma communication au colloque George Sand critique.

²¹ Sur l'emploi du mot « drame » dans la critique sandienne, voir ma communication au Colloque *George Sand critique*.

suivre la mode du jour : « Je vais continuer à porter les habits de mon grand-père ; ils sont commodes, simples et solides²² » clame-t-il dans un temps fort de sa provocation. Cet attentisme confinant au conservatisme littéraire hautement et ironiquement proclamé s'accompagne d'un nationalisme artistique rejetant tout ce qui a arraché le lecteur à la saine raison du roman classique français : « Depuis que tu n'es plus Français, tu aimes tout ce qui est contraire à l'esprit français, à la logique française, aux vieilles habitudes de la langue et de la déduction claire et simple des faits et des caractères²³ ». Et Sand de citer l'imitation monstrueuse de Shakespeare, Byron, Hoffmann, Lewis, Radcliffe et Calderon réunis – omettant dans le texte publié Goethe, pourtant présent sur le manuscrit, mais sans doute biffé pour ne pas contredire sa propre préface à *Werther* : Goethe y était érigé en modèle de simplicité et de pureté littéraires²⁴. Aucun étalon du goût n'est ici proposé, si ce n'est cette tradition de raison et de simplicité identifiée à quelque génie national. Ce dernier n'est d'aucun temps particulier ; il peut toujours être mobilisé, provisoirement, stratégiquement, en temps de crise.

La démarche critique de Sand dans *Lucrezia Floriani* passe d'abord par le choix du quotidien susceptible d'accueillir dans ses pages ce roman *inactuel*. Dans un projet de traité avec les imprimeurs Giroux et Vialat, qui ont déjà acheté *La Mare au diable* et *Isidora*, Sand prévoit une pré-publication de *Lucrezia Floriani* en feuilleton, étalée sur deux mois au plus, suivi un mois après de la parution du roman en volumes. Il n'est pas question de court-circuiter le quotidien. Elle recommande toutefois aux imprimeurs de s'adresser par ordre de préférence à trois journaux : *Le Courrier français* (où vient de paraître *La Mare au diable*), ou à défaut *Le Constitutionnel*, ou à défaut *La Presse*. Le choix du premier quotidien est ainsi justifié par Sand : « Je vous conseille *le Courrier français* parce que M. Durieux est le plus *arrangeant* et sûr pour le paiement. Ensuite c'est un journal très honnête et qui n'ayant pas beaucoup d'abonnés n'usera pas la publicité du roman²⁵. » Le quotidien, dirigé de 1845 à 1848 par Xavier Durrieu, fondateur en 1851 du journal *La Révolution* avant d'être exilé, appartient à la gauche modérée ; le frère d'Auguste Blanqui, Adolphe, en est un collaborateur. Le critère principal semble bien être le faible lectorat du *Courrier français*, préféré aux journaux-phares ou pilotes dans la publication des feuilletons, et dans l'accroissement conséquent de leur liste d'abonnés : *La Presse* (qui publie *Joseph Balsamo* à partir de mai 1846, et où Sand a fait paraître *Teverino* à partir d'août 1845), *Le Journal des Débats* (où ont

²² *Lucrezia Floriani*, éd. citée, p. 685.

²³ *Ibid.*, p. 684.

²⁴ Le manuscrit de *Lucrezia Floriani* est conservé à la Houghton Library d'Harvard, MS Fr 203.3.

²⁵ Projet de traité avec Giroux et Vialat pour *Lucrezia Floriani* [Paris, avril 1846], *Corr.*, t. VII, p. 330.

paru *Les Mystères de Paris* en 1842-43), *Le Constitutionnel* (où Sand a fait paraître *Jeanne* et qui publie en 1844-45 *Le Juif errant*). Ce *Courrier français* paraît susceptible d'accueillir la nouvelle manière de Sand après la période de la *Revue indépendante* et des romans socialistes, alors que la romancière refuse toujours de réintégrer l'écurie Buloz à la *Revue des Deux Mondes*²⁶ - et donc de se mettre à l'abri du feuilleton quotidien dans la grande revue littéraire. *Le Courrier français* publie en feuilletons des œuvres aussi diverses et atypiques que *La Mare au diable* (6-15 février 1846), *Les Comédiens sans le savoir* de Balzac, soumis au principe de la revue d'actualité (14-24 avril 1846), avant de rejoindre le modèle de Sue pour *Les Mystères de Londres* de Paul Féval (sous le pseudonyme de Sir Francis Trollop).

La relative modestie du journal, du moins en nombre d'abonnés, assure à Sand une position de force et lui ménage une certaine indépendance. La romancière se refuse ainsi de soumettre intégralement *Lucrezia Floriani* au découpage du feuilleton et élabore une structure en deux parties, inscrite dès le manuscrit et reproduite dans le journal. Il s'agit d'entraîner le lecteur, au fil de ce récit d'une *passion*, du paradis à l'enfer, selon le modèle dantesque mobilisé dans l'intertexte du roman : la logique de l'édition en volumes prévaut dès la parution en feuilleton. Le roman est ainsi publié en deux temps dans *Le Courrier français*, du 25 juin au 14 juillet 1846, pour la première partie (avant-propos et chapitres I à XIV) et, après deux semaines de pause, du 28 juillet au 17 août pour la seconde partie (quinze derniers chapitres). La structure binaire sera la forme retenue par l'édition Desessart en mars 1847, en deux volumes. La phrase de suture et d'adresse au public apparaît dès le feuilleton : « Tu sauras bientôt ce qu'il en advint, lecteur, si tu ne le sais déjà, et si tu ne préfères rester entre la porte du ciel et celle de l'enfer²⁷ ». La formule opère un double déplacement par rapport au protocole et à la poétique du feuilleton : la « suite au prochain numéro » devient une suite au prochain volume, maintenant l'*objet livre* comme horizon du texte publié dans le quotidien ; quant à l'incise « si tu ne le sais déjà », elle pointe l'absence de tout mystère, suggère la parfaite prévisibilité de l'intrigue non romanesque du roman.

Le rejet des formes a priori du feuilleton contemporain se manifeste surtout dans la composition et l'écriture du roman, dans l'élaboration de l'intrigue comme dans les choix narratifs opérés. On notera tout d'abord, sur le plan thématique, un effacement apparent de la question sociale, qui n'affleure que dans la disparité des conditions entre la comédienne

²⁶ Sand écrit ainsi à Hetzel : « A propos de ce Mr Comon [qui avait publié avec Magen le roman *Pauline*], je ne voudrais pas avoir affaire à lui, parce que j'ai deviné et *senti Buloz* derrière lui » ([Nohant, 26 juillet 1846], *Corr.*, t. VII, p. 433).

²⁷ *Lucrezia Floriani*, éd. citée, p. 757. L'édition choisie pour les citations, la plus accessible aujourd'hui, efface la structure binaire de l'édition originale, déjà gommée au XIX^e siècle dans les éditions Hetzel (illustrée) ou Lévy en un seul volume.

Lucrezia et le prince Karol : « Tu connais la synthèse de ces deux existences qui se sont rapprochées des deux bouts opposés de l'horizon social²⁸ » déclare le narrateur au lecteur au chapitre 14. Le geste est remarquable, au moment où paraît dans *Le Constitutionnel Martin l'enfant trouvé* de Sue, commencé le lendemain du premier feuilleton de *Lucrezia Floriani*, le 26 juin 1846. Sand refuse de même de sacrifier au modèle du roman historique, au moment où paraît, depuis le 31 mai 1846 dans *La Presse*, *Joseph Balsamo*. La singularité de *Lucrezia Floriani* réside surtout dans l'unité classique de son action, de son temps et de son lieu, unité affirmée dans le métadiscours du narrateur : « Je viens de vous raconter ce qui pouvait offrir unité de temps et de lieu dans les amours du prince de Roswald et de la comédienne Lucrezia²⁹ ». La propriété close de l'héroïne, au bord du lac d'Iseo, n'autorise dans le roman que des fuites éphémères hors du lieu tragique (Karol, ramené à la maison par le chien de Célio ; Lucrezia réfugiée dans le bois d'oliviers de sa jeunesse avant de revenir mourir sous les coups d'épingle de son amant-bourreau) ; l'action suit les toutes dernières années de vie d'une femme de trente ans. Le resserrement de l'action est assuré par ce huis clos à quatre personnages principaux : Lucrezia et ses trois prétendants, Karol, Salvator, Vandoni - *tres para una*, serait-on tenté de dire. Plus étonnant encore, pour les lecteurs de *Consuelo*, apparaît l'inversion radicale de la forme et de l'éthique du roman de formation de l'artiste : la comédienne s'est ici retirée des scènes au sommet de son art ; à la marche conquérante vers une dignité artistique et humaine succède un processus de destruction passionnelle inéluctable, jusqu'à la mort précoce de l'héroïne aliénée par la jalousie du prince.

Au-delà du renouvellement profond des thèmes et de la manière de Sand romancière, la polémique anti-feuilleton est surtout orchestrée, dans *Lucrezia Floriani*, par les interventions intempestives du narrateur : celles-ci entraînent une inflation exceptionnelle du métadiscours, certes déjà présent dans des romans antérieurs tel *Consuelo*³⁰, mais ici remarquable par sa fréquence rapportée aux faibles dimensions du roman. Ces interventions sont placées dans l'avant-propos, ouvert par l'adresse directe « Mon cher lecteur³¹ », puis en position stratégique dans le corps du récit romanesque, en ouverture du chapitre 2 (« ami lecteur »), dans un effet de relance ou de refondation du pacte de lecture après le chapitre liminaire, puis encore, après quelques retours ponctuels, au terme du premier volume, ou de la première partie du feuilleton (« lecteur »), dans un effet d'encadrement du roman par la voix

²⁸ *Ibid.*, p. 753-754.

²⁹ *Ibid.*, p. 843.

³⁰ Voir Claire Barel-Moisán, « Narrateurs et narrataires dans *Consuelo* : une poétique dialogique ? », dans *Lectures de Consuelo / La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, sous la direction de Michèle Hecquet et Christine Planté, Presses Universitaires de Lyon, 2004, p. 39-55.

³¹ « (c'est la seule formule et c'est la seule bonne) » précise le narrateur. *Lucrezia Floriani*, éd. citée, p. 684.

narrative et le discours métapoétique. Le narrateur semble s'esquiver dans la première moitié de la seconde partie, jusqu'à son retour inopiné en clause du chapitre 20, préparant la reprise du dialogue avec le « cher lecteur » au terme du dernier chapitre, pour ménager, ensemble, le dénouement de l'intrigue. L'on assiste ainsi à l'invention dans le texte romanesque d'une figure de lecteur mal appris et paresseux, variante de cette lectrice éprise de romanesque forgée dans le métatexte de *Consuelo*. « [...] tu as souvent fort mauvais goût, mon bon lecteur » déclare le narrateur de l'avant-propos dès le troisième paragraphe, avant de dénoncer sans détour ses « appétits désordonnés³² », son ingratitude et sa superficialité. Mais la tare essentielle de ce lecteur convoqué pour être malmené est la curiosité avide, cette impatience que Sand entreprend de corriger en refusant de la satisfaire ou de la nourrir. Une nécessité externe aux conventions du roman modernes justifie cette rupture du pacte noué par les feuilletons contemporains. La longueur des portraits liminaires des héros s'impose ainsi au nom de la complexité de l'humain dans une étude psychologique qui ne saurait être sacrifiée aux lois modernes de la vitesse :

Il n'y a rien de plus impérieux et de plus pressé qu'un lecteur de romans ; mais je ne m'en soucie guère. J'ai à vous révéler un homme tout entier, c'est-à-dire un monde, un océan sans bornes de contradictions, de diversités, de misères et de grandeurs, de logique et d'inconséquences, et vous voulez qu'un petit chapitre me suffise ! Oh ! non pas, je ne saurais m'en tirer sans entrer dans quelques détails, et je prendrai mon temps. Si cela vous fatigue, passez, et si, plus tard, vous ne comprenez rien à sa conduite, ce sera votre faute et non la mienne³³.

S'esquisse dans cette dernière provocation narquoise l'argumentation poursuivie dans le reste du métadiscours : une soumission de l'intrigue et du récit romanesques aux lois de la psyché, une transparence du roman d'autant plus étonnante qu'elle s'affiche dans un discours réflexif par lequel s'entretient la conscience de l'invention fictionnelle. Mais l'essentiel est d'affirmer la parfaite vraisemblance des données romanesques et de leur articulation nécessaire, une vraisemblance incompatible avec une esthétique de la surprise : le narrateur intervient pour souligner la parfaite évidence des péripéties, forcément prévisibles – « J'espère, lecteur, que tu sais d'avance ce qui va se passer dans ce chapitre, et que rien de tout ce qui est arrivé jusqu'ici dans le cours monotone de cette histoire ne t'a causé le plus léger étonnement³⁴ »

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 691.

³⁴ *Ibid.*, p. 752.

déclare le narrateur, non sans une ironique candeur, au début du chapitre 14. Ou encore, au terme du chapitre 20 :

Si j'entendais le roman suivant les règles modernes, en coupant ici ce chapitre, je te laisserais jusqu'à demain, cher lecteur, dans l'incertitude, présumant que tu te demanderais toute la nuit prochaine, au lieu de dormir : « Le prince Karol partira-t-il ou ne partira-t-il pas ? ». Mais la haute idée que j'ai toujours de ta pénétration m'interdit cette ruse savante, et t'épargnera ces tourments. Tu sais fort bien que mon roman n'est pas assez avancé pour que mon héros le tranche ici brusquement et malgré moi³⁵.

Un second portrait de lecteur vient progressivement remplacer le premier : à l'avidité dévoreur d'abondantes péripéties épicées succède l'interprète sagace du cœur humain à qui est offert le simple et sain plaisir de la reconnaissance, source de son plaisir et de son instruction morale. Le roman à trois puis quatre personnages principaux se confond avec quelque équation logique offerte à l'intelligence sensible du lecteur de feuilleton, du moins au lecteur formé à l'école sandienne de la rigueur et de la transparence. Le roman, devenu pour ainsi dire performatif, mime la transfiguration de son lectorat et l'accomplit dans ses propres lignes, en même temps qu'il démontre l'inanité des complications du feuilleton abandonnées aux lecteurs sans goût ni esprit.

Une rencontre peut ainsi s'opérer aux dernières pages du roman entre le narrateur et son lecteur, au moment précis où le roman impose, avec le dénouement, un artifice auquel il semble difficile de renoncer : « Toi, lecteur sensé, je gage que tu es de mon avis, et que tu trouves les dénouements fort inutiles. Si je suivais en ce point ma conviction et ma fantaisie, aucun roman ne finirait afin de mieux ressembler à la vie réelle³⁶ ». Mieux : le lecteur éduqué à l'école du roman psychologique est désormais capable de parachever l'œuvre, dans un troublant mais heureux échange des rôles : « Maintenant, est-ce que vous voulez savoir le reste ? Est-ce que vous ne pourriez pas me le raconter vous-même ? Est-ce que vous ne voyez pas mieux que moi où vont les caractères de mes personnages ? Est-ce que vous tenez à savoir les faits³⁷ ? ». Une fois abolie en discours la convention du roman, tout récit, en prise sur

³⁵ *Ibid.*, p. 789.

³⁶ *Ibid.*, p. 843. Sur la difficulté de Sand à conclure un roman, voir Pierre Laforgue, « Le roman infini narratif, romanesque et réflexivité métapoétique chez Sand (Quelques exemples et quelques propositions) », dans *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, sous la direction de Brigitte Diaz et Isabelle Naginski, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 335-342. La conclusion de l'auteur est la suivante : « Affirmer [...] "qu'aucun roman ne peut finir", c'est maintenir grand ouvert le champ du possible, et préserver l'illusion que le roman et la réalité sont synonymes » (p. 342).

³⁷ *Lucrezia Floriani*, éd. citée, p. 843.

l'existence vécue et l'expérience partagée, appartiendrait à tous. Surtout, cette nécessité humaine à l'œuvre au fil des feuilletons, fondés sur une logique du cœur et non sur les exigences de la réclame, corrige les effets de la fragmentation et de la dispersion, enchaîne ce qui menace de s'autonomiser, lutte contre la déliaison à l'œuvre dans le feuilleton. Par le rétablissement d'un lien intellectuel, imaginaire, affectif et moral entre l'écrivain et le lecteur, se trouveraient corrigés les effets néfastes du feuilleton dans l'espace démocratique, effets dénoncés par la presse la plus pessimiste et résumés par Lise Dumasy dans *La Querelle du roman-feuilleton* : matérialiste et instabilité, individualisme et soumission aux forces de l'imagination empêchent l'émergence d'un sujet politique, rationnel et ouvert à l'échange³⁸. La position de Sand est pourtant complexe puisque la lutte contre le feuilleton est menée de l'intérieur, par un travail de sape qui ne renonce pas, sans le dire, à parier sur les puissances du journal – entre autres sur sa puissance critique et éducative.

L'exercice de lucidité mené par Sand joue en définitive un rôle fécondant dans la composition romanesque, invitant à renouer avec d'autres codes, plus anciens, et à fonder de nouveaux pactes de lecture. La mobilisation d'un riche intertexte vaut tout d'abord arrachement aux écritures jugées sans profondeur du feuilleton. L'inscription italienne de la fable romanesque appelle, dans *Lucrezia Floriani*, la référence régulière à Dante, d'abord dans l'inscription tracée sur le portail de la demeure de l'héroïne, « *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*³⁹ ! », puis dans le prénom de Béatrice, fille de Lucrezia Floriani. Cette dernière, outre la Lucrèce antique (qui inspira Ponsard), laisse lire en filigrane la figure renaissante de Lucrezia Donati, amante de Laurent de Médicis, dit le Magnifique. L'univers shakespearien d'*Othello* s'inscrit dans le palimpseste de cette étude de la jalousie destructrice. Mais le monde de l'apologue est également convoqué avec La Fontaine, cité à travers les vers « Deux coqs vivaient en paix, une poule survint, / Et voilà la guerre allumée ! / Amour, tu perdis Troie⁴⁰ ! » ; la citation confère à l'amitié brisée de Salvator et Karol toute sa profondeur mythique et exemplaire. L'on pense aussi à L'Arioste face à Lucrezia, magicienne retenant les hommes sur son île, ou à la Dame du lac du poème de Walter Scott, elle aussi courtisée par trois prétendants. Dans son syncrétisme intertextuel, l'œuvre en appelle encore au Nouveau Testament, à travers la passion christique de Lucrezia, retirée dans un bois d'oliviers juste

³⁸ « Selon ces critiques, l'expansion de la fiction par les voies du roman-feuilleton ne peut que favoriser une passivité et une démobilisation politique qui ne sont déjà que trop un danger de la démocratie. De plus, les structures communes traditionnelles ayant été détruites, et les valeurs individualistes dominant, le corps social est atomisé, chaque individu est en fait renvoyé à la solitude, ou au mieux au cercle restreint de sa vie privée » (Lise Dumasy, *La Querelle du roman-feuilleton*, op. cit., p. 17).

³⁹ *Lucrezia Floriani*, éd. citée, p. 792 et p. 847. La citation provient des premiers vers du Chant III de *L'Enfer*.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 837. Sand cite, avec une ponctuation personnelle, « Les deux Coqs » (*Fables*, Livre VII).

avant sa mise à mort. Sur le plan formel, enfin, le roman s'inscrit ouvertement dans une tradition classique française du roman d'analyse psychologique et morale, à rebours des œuvres d'imagination, dans un rapport de filiation avec *La Princesse de Clèves*, *Adolphe*, *Volupté*⁴¹. Selon la perspective critique adoptée par ce roman, le jeu des références explicites ou implicites élabore un effet de « littérarité » : il réinsère le matériau imaginaire et fictionnel dans une lignée et dans une tradition, au moment où le feuilleton apparaît à nombre de critiques sans généalogie, et pour cela monstrueux. Sand inscrit son ouvrage dans une histoire culturelle ancienne comme pour contrebalancer l'obsession du quotidien et du lendemain chez le consommateur de feuilletons, ce lecteur réputé sans mémoire : *Lucrezia Floriani* cultive l'inactuel, rompt avec les modes du moment, s'inscrit dans un *éternel littéraire*.

Mais l'anti-feuilleton renoue aussi, pour les besoins de la pédagogie et de la polémique, avec la tradition du roman ironique anglais et de l'interventionnisme du narrateur, moins peut-être avec Fielding et Sterne, ou Stendhal, qu'avec Walter Scott - « Je ne connais qu'un romancier, c'est Walter Scott », confiait Sand à Anténor Joly en août 1845⁴². La plupart de ces interventions de la voix narrative constituent des attestations de vérité destinées à arracher le lecteur à l'horizon fictionnel du roman-feuilleton afin de le convertir à la référentialité du roman d'analyse, enté sur le cœur humain - vérité extra ou supra-littéraire. Mais, paradoxalement, cette voix qui nous apostrophe et nous parle régulièrement dans le roman rompt notre adhésion au récit et attire l'attention sur l'acte de composition et d'écriture. On citera seulement cette intervention en prélude au dénouement tragique du roman, instaurant une distance là où l'on attendrait l'adhésion maximale aux personnages et aux situations représentés : « Est-ce que vous tenez à savoir les faits ? Si vous l'exigez, je ne serai pas long, et je ne vous causerai aucune surprise, puisque je m'y suis engagé. Ils s'aimèrent longtemps et vécurent très malheureux⁴³ » - retournement de la formule topique du conte. Censées en appeler à la vérité - à « l'âpre vérité » dirait Stendhal - ces interventions insistent sur l'acte d'énonciation, détournent le lecteur de l'immersion dans le régime fictionnel et alimentent ce plaisir de l'intelligence qu'est la capacité à ne pas s'en laisser conter. Le double jeu constitue le paradoxe de cet anti-feuilleton où la dénonciation d'un contre-modèle romanesque mobilise quelques-uns des plus précieux artifices du *roman*

⁴¹ Roman que Sand louait en 1834 : « L'ordre, la marche, l'enchaînement, le développement, le dénouement sont dans leur cours paisible et simple, d'une évidence, d'une clarté, d'une nécessité admirables » (cité dans *George Sand critique, op. cit.*, p. 22).

⁴² Lettre à Anténor Joly, [Nohant, vers le 13 août 1845], *Corr.*, t. VII, p. 55. Sand évoque alors le « droit et même le devoir du conteur » de « mêler quelques *idées* aux *faits* du roman ».

⁴³ *Lucrezia Floriani*, éd. citée, p. 843-844.

romanesque - et cela au nom d'une vérité humaine supérieure à tout roman. Sand a l'art de gagner sur les tableaux : de refonder l'exigence du vrai sur les codes mêmes du récit.

Les phrases de clôture de chapitres, pour approfondir l'exemple, engendrent souvent, à rebours du discours critique du narrateur, des effets de suspension brutale et de surprise, selon le protocole du feuilleton. Ainsi, l'intervention du deuxième chapitre s'ingénie à retarder l'entrée en scène de l'héroïne éponyme, dont le nom résonnait pourtant au chapitre 1. Le mot de la fin de ce premier feuilleton appelle une suite, le portrait de l'héroïne, que le narrateur refuse à son trop impatient lecteur en ouverture du feuilleton suivant :

Mais qu'est-ce donc que la Floriani, deux fois nommée au chapitre précédent, sans que nous ayons fait un pas vers elle ?

Patience, ami lecteur. Je m'aperçois, au moment de frapper à la porte de mon héroïne, que je ne vous ai pas assez fait connaître mon héros, et qu'il me reste encore certaines longueurs à vous faire agréer⁴⁴.

L'affirmation d'indépendance face au lecteur pressé, au nom d'une éthique du roman anti-feuilletonesque, se retourne en jeu de dilatation et de procrastination parfaitement en accord avec les règles du suspense et de la relance propres au feuilleton romanesque. L'apparition de Lucrezia ne se produira qu'au chapitre 6, préparée mais encore retardée par son portrait moral tracé au chapitre 4. On relèvera aussi les suspensions de récit, au terme des chapitres, motivées par le sommeil des personnages et la tombée de la nuit, assimilant le feuilleton au déroulement diurne : tel est le cas au terme des chapitres 7 et 13. On mentionnera encore les pointes finales, métaphore frappante ou bon mot réservés pour l'*explicit* du feuilleton quotidien : « Karol n'aimera jamais qu'une Sylphide ! », pour clore le chapitre 12, ou l'évocation du « coup de poignard » à la fin du chapitre 19. Les suspensions peuvent être dramatisées à outrance, grâce au caractère elliptique des formules suspendues sur le vide du bas de colonne et de la fin de page : « [...] sa tranquillité avait quelque chose d'effrayant⁴⁵ » lit-on au terme du chapitre 8. Plusieurs chapitres se ferment brutalement sur l'expression, théâtralisée par le couperet du feuilleton, de la fatalité à l'œuvre : ainsi de la fin du chapitre 10, lorsque Célio reconduit innocemment à la maison le futur bourreau de sa mère - il « ramena le prince Karol dans cette maison où la fatalité avait décidé qu'il connaîtrait une existence nouvelle⁴⁶ ». Le narrateur, sacrifiant aux ficelles du récit haletant qu'il dénonce, en

⁴⁴ *Ibid.*, p. 691.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 746, 784, 725.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 736. Est-ce si innocent ? Le fils prépare sa libération prochaine : la suite du roman, *Le Château des Désertes*, contera l'émancipation de Célio Floriani et la conquête de son être moral après la mort de sa mère.

est quitte pour désamorcer aussitôt la charge grâce à une pirouette et une manifestation d'intelligence au début du chapitre suivant : « L'incident n'est pas neuf⁴⁷ [...] » concède-t-il alors. Ces exemples soulignent les limites de la démarche négative de Sand, ou plus exactement sa savoureuse duplicité. Malmené, le lecteur est aussi intégré dans une relation de séduction, susceptible de l'attacher au journal : le directeur du *Courrier français* n'a-t-il pas rappelé à Sand que le premier feuilleton de *Lucrezia Floriani* paraîtrait juste avant le renouvellement des abonnements ; le roman, fût-il critique, doit remplir les conditions du produit d'appel et de fidélisation.

Le suspense ainsi renouvelé naît aussi de la redéfinition du rythme du récit. La logique est celle de la scansion tragique, du *tour d'écrou* broyant un peu plus l'héroïne. Chaque nouveau chapitre est moins la promesse d'une surprise romanesque que l'assurance de nouvelles douleurs fatales pour Lucrezia opprimée par la jalousie de Karol. Un simple relevé des occurrences illustre cet art d'enfermer les héros du feuilleton dans une logique d'étouffement, de resserrer le collet au terme de chaque nouveau feuilleton : « [...] il me semble que je vais mourir » (fin du chapitre 21), « Tue-moi donc tout de suite. Partons ! » (fin du chapitre 22), « Il n'avouait pas sa folie, et, l'instant d'après, il en était plus que jamais possédé » (fin du chapitre 23), « En parlant ainsi d'un ton glacial, Karol se leva, et, saluant très profondément la Floriani, il alla s'enfermer dans sa chambre⁴⁸ » (fin du chapitre 26). Les autres chutes de chapitres de cette fin de roman concernent l'arrivée de Vandoni, renforçant la jalousie de Karol, puis le départ de Salvator qui laisse, pour l'ultime chapitre, le bourreau seul face à sa victime consentante.

Prédomine alors non pas l'ouverture mais la fermeture des « possibles », à rebours de la logique d'ouverture et de disponibilité de Diderot dans *Jacques le Fataliste*. Le refus de l'improvisation et du rebondissement, du hasard et de la relance, sert le projet « tragique » du roman, l'un des rares ouvrages de Sand à ne point ménager de fin heureuse ou idéale. À moins de considérer *Le Château des Désertes* comme la véritable fin – terme et finalité – de *Lucrezia Floriani*, qui s'achève sur la promesse d'une poursuite... digne d'un roman-feuilleton :

En mourut-il ou devint-il fou ? [Il s'agit de Karol] Il serait trop facile d'en finir ainsi avec lui ; je n'en dirai plus rien... à moins qu'il ne me prenne envie de recommencer un roman où Célio, Stella, les deux Salvator, Béatrice, Menapace, Biffi, Tealdo Soavi, Vandoni et même

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 795, 802, 807, 825.

Boccaferri, joueront leurs rôles autour du prince Karol. C'est bien assez de tuer le personnage principal, sans être forcé de récompenser, de punir ou de sacrifier un à un tous les autres.

L'énumération des personnages secondaires du roman réintroduit au terme d'un récit fondé sur la raréfaction les bienfaisantes vertus de l'abondance. Elle rouvre surtout le champ des possibles, comme si se redécouvraient, au terme d'un anti-feuilleton, les qualités morales et peut-être sociales d'un genre préservé de l'urgence tragique et de la fatalité passionnelle du roman classique. En d'autres termes, l'anti-roman feuilleton pouvait seul accueillir ce roman sans espérance de la passion destructrice, ce huis-clos étouffant et mortifère incompatible avec la prolifération haletante du feuilleton au quotidien. *Lucrezia Floriani*, ou l'anti-*Consuelo* ?

Sans doute ce choix est-il lié moins aux circonstances extérieures, à l'exténuation attendue d'une mode, qu'à des nécessités intérieures, face à une œuvre qui tranche dans la chair vive de la liaison avec Chopin dont le prince Karol est la projection fictionnelle. Était-il possible de « romanciser » une expérience encore brûlante sans en trahir la vérité intime ? Mais était-il possible de livrer au public une confession aussi crue sans ménager d'habiles écrans protecteurs ? Cette « étude du désenchantement qui vient après l'amour⁴⁹ », selon les termes de Pontmartin dans son compte rendu de la *Revue des Deux Mondes*, ce roman à usage d'abord interne qu'est *Lucrezia Floriani* au terme de la liaison avec Chopin, trouve dans la forme de l'anti-feuilleton à la fois une nécessité esthétique et une parade éthique. La querelle du feuilleton alimentée dans le métadiscours de *Lucrezia Floriani*, tout en réintroduisant le principe de plaisir dans la relation ludique avec le lecteur, détourne ce dernier de la matière vive du roman, à forte dimension autobiographique. Elle empêche (ou retarde) la lecture du roman à clés - ces clés dont se sont emparés Marie d'Agoult, Liszt, Delacroix et Sainte-Beuve, parmi les premiers lecteurs avertis. La polémique anti-feuilleton fonctionne, pour partie, comme un écran de fumée. Elle aurait alors la même valeur de *détournement* que le substrat mythique et l'intertexte littéraire mobilisés par le roman afin d'inverser la pente biographique et d'universaliser l'expérience immédiate. Aussi le romanesque *contrarié* de *Lucrezia Floriani* tiendrait-il autant (plus ?) à l'urgence du sujet intime qu'au rapport de force établi avec les puissances du journal. Toute l'habileté - la rouerie - de Sand aurait consisté à user du second pour gazer le premier. En résultent une somme de tensions et de contradictions qui font de cette œuvre à part, légère et âpre, un petit chef-d'œuvre de manipulation. La

⁴⁹ *Revue des Deux Mondes*, « Revue littéraire. Le Théâtre et les Livres » (A. de Pontmartin), 1^{er} mai 1847, p. 575.

relation autoritaire, ludique et pédagogique, faussement innocente et profondément perverse, nouée avec le lecteur du journal fait le charme vénéneux de cette *Floriani*.

Olivier Bara, Université Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2).